

Pócsik Andrea

A kultúra mozgóképeinek kutatása

A kortárs vizuális antropológiai és
dokumentumfilm-elmélet találkozásai

Az etnográfia és a film tudománya: metszéspontok

A magyar nyelvű szakirodalomban – a *Helikon* folyóiratnak köszönhetően – a kilencvenes évek végén kapott teret az a gazdag kapcsolatrendszer, amely a nyolcvanas években a kulturális antropológia és az irodalomtudomány egymásra utaltságából származott.¹ A nagyrészt a James Clifford és George E. Marcus szerkesztésében megjelent tanulmánykötet, a *Writing Culture* címet viselő tudományos vitaanyag szövegeiből megjelent válogatás kiváló alapot jelentett annak a tudományos térnek a feltérképezéséhez, amelyben a társadalom- és irodalomtudósok intellektuális találkozásai zajlottak. N. Kovács Tímea, a szerkesztői bevezetőben „a termékeny dialógus hatására kialakuló interdiszciplináris terület formálódásáról” beszél, amelyben „irodalomelméleti, kultúrantropológiai és történettudományi kérdések egyszerre és egymásra vonatkozva hangoznak föl”.

Hol helyezkedik el a kultúra filmezésének elmélete és gyakorlata ebben a szellemi térben? Mint látni fogjuk, ennek és a számtalan kapcsolódó kérdésnek a felvetése a külföldi tudományos életben a fenti vitákkal párhuzamosan, tehát a nyolcvanas években a vizuális antropológia kialakulása körül zajlott, teljesedett ki, vált önálló kutatási irányok elindítójává. Magyarországon azonban igencsak megkésve kezdték el boncolgatni az etnográfiai filmezés mibenlétét, lehetséges útjait. Nem tekintem a bevezetőm feladatának, hogy ennek okait kutassam, ám annyit mindenképp meg kell jegyezmem, hogy nálunk hasonló „valóság-problémák” a szociológiai irányultságú dokumentumfilmezéssel kapcsolatban merültek fel. A Balázs Béla Stúdióban a hetvenes években zajló filmnyelvi kutatások, amelyek művelői (Bódy Gábor, Jeles András, Erdély Miklós) alkotásaik mellett a magyar dokumentumfilm-

¹ Az írások a *Helikon* folyóirat 1999/4. számában N. Kovács Tímea szerkesztésében és bevezetőjével („Kultúra – szöveg – reprezentáció: kulturális antropológia és irodalomtudomány”) jelentek meg.

elmélet számára meghatározó fontosságú szövegeket hoztak létre, nem az etnográfia, hanem a szociológia táptalaján nevelkedtek.

Mielőtt a tanulmányokkal kapcsolatos tudnivalók ismertetésébe kezdenék, érdemes áttekintenünk néhány példát: hol, milyen összefüggésben bukkantak fel a vizuális antropológiai filmelmélet kérdései a magyar filmes szakirodalomban. Ezek után röviden felidézzük, milyen fontos utalásokat találunk a magyar nyelven megjelent (dokumentum)film-elméleti szakirodalomban a kortárs vizuális antropológiát átszövő kultúraelméleti problémákra.

Jean Rouch etnográfus rendező látásmódja a mai napig meghatározza a vizuális antropológiai gondolkodást; kortársához, munkatársához, Jean-Luc Godard-hoz hasonlóan a filmkultúrában mérföldkőnek számít. Műveinek magyarországi fogadtatása, (el)ismertsége kiválóan megvilágítja, hogy míg a tudomány és a film között elhelyezkedő határmezsgye egy adott kulturális térben kiváló találkozhelye lehet a különböző szakmák képviselőinek, maradhat „senkiföldje” is, ha mindkét oldalon kételkedve szemlélik a lehetséges párbeszédet kimenetelét.

Jean Rouch, aki a pályáját az ötvenes években, a modern filmművészet születése idején kezdte, az etnográfiai film első kritikai hullámához tartozott. Az ötvenes, hatvanas évek „hi-telességi krízisében” kérdőjeleződött meg először az etnográf és a dokumentumfilmek elbeszélsmódját meghatározó eszköz, a rendezői narráció fenntarthatósága, nem kis mértékben Rouch műveinek köszönhetően. Hatására azonban nemcsak az etnográf és dokumentumfilmmezés uralkodó módszereivel szemben fogalmazódtak meg kritikák, a francia új hullám alkotói közül is sokan osztották Rouch forradalmi nézeteit. Pályafutását hídépítő mérnökként kezdte, de ez a tevékenység munkásságában mindvégig jelen volt, amennyiben a kultúrák közötti közvetítés valóban annak tekinthető.² A köztes helyzetről, amelyet a filmkészítés és a tudományos kutatás között elfoglalt, egy Magyarországon adott interjújában így nyilatkozott:

F. A. – Minek tartja magát inkább: néprajztudósnak, aki filmeket is készít, vagy pedig filmrendezőnek, aki néprajzzal is foglalkozik? Esetleg mindkettőnek egyszerre?

J. R. – Leginkább mindkettőnek, úgyhogy egyik szakma sem vall igazán a magáénak. Az etnográfusok afféle átkozott filmcsinálónak tartanak, a filmesek meg nagyképzű néprajztudósnak. Az, hogy az egyik lábammal az egyikben, a másikkal a másikban vagyok, vagyis voltaképpen sehol sem állok, igazán kedvező helyzetet teremt a számomra. Így kedvemre bújócskázhatok, összehasonlításokat tehetek a kettő között, és többször alkalmam nyílik annak megállapítására, hogy az egyik szakma milyen nagy hasznára lehet a másiknak (Fáber 1996).

Az interjú Rouch magyarországi látogatása alkalmából a kilencvenes években készült, ám a *Filmvilág* hasábjain Kovács András Bálint már egy évtizeddel korábban, a Francia Intézetben akkoriban rendezett vetítéssorozat kapcsán utalt arra, hogy neve nálunk jobbára csak etnográfusok előtt ismert, holott a modern film egyik élő klasszikusának tekinthető. Jelentősége épp a köztes pozíció miatt homályosul el sokak szemében. A szerző kiemeli: Rouch filmes tevékenységének meghatározója, amely a nevével fémjelzett stílusirányzat, a cinéma verité alapeleme, egyszersmind a modern filmstílus egyik kritériuma lett, a reflexivitás. Ennek valójában az az elgondolás az alapja, hogy a kamera jelenlétének valóságformáló hatására az

² A munkásságáról eddig angol nyelven megjelent legteljesebb tanulmánykötet is ezt a címet viseli: „Building Bridges” (Brink 2007).

alkotónak elkerülhetetlenül reflektálnia kell; a technikai eszközt nem a valóságot objektív módon rögzítő gépnek tekinti, hanem – Rouch szavaival – olyan „tűrhetetlen rendetlenségnek, amely kreatív mozzanattá válhat” (Fáber 1996).

Rouch tehát éppen nem arra kíváncsi, hogy milyen a világ az ő figyelő tekintetétől függetlenül, hanem arra, hogy az hogyan tárulkozik fel a vele mint megfigyelővel való kölcsönhatásban. Az izgatja őt, mit jelent kamerával vizsgálni a világot, hogyan változik meg a valóság a vizsgáló objektum jelenlétének hatására (Kovács 1985).

Ez azért is figyelemre méltó, mert a reflexivitás követelménye az etnográfiai leírásokban jóval később, a nyolcvanas években épp a retorikai fordulat részeként jelenik meg, de erről a későbbiekben részletesen lesz szó.

Tanulságos lehet azt is megvizsgálnunk, hogy a Jean Rouch képviselte „köztesség” milyen értelmezéseket kap a különféle filmtörténeti iskolákban. A magyar szerzők egyetemes filmtörténeti írásai közül kettőt emelek ki: Bikácsy Gergely „cinephil” filmtörténetét a francia film ötven évéről (Bikácsy 1992) és Kovács András Bálint modern filmmonográfiáját (Kovács 2008). Az előbbi önálló fejezetben (az új hullám kialakulásáról szóló rész alfejezeteként) tárgyalja munkásságát, a címben utalva az alkotó helyzetére – „Tudós a kamera mögött” –, és a „nouvelle vague előfutárának és mesterének” nevezi (Bikácsy 1992:140). Bár a szerző pontos leírását adja a Rouch egyik legfontosabb törekvésének, a „shared anthropology” néven később irányzattá növekvő etnográf filmezési eljárásnak, amely a szereplők társalkotóvá válásán, a „hagyományos szereposztások” szétbomlásztásán alapszik, számos megállapítása nem a megfelelő megvilágításba helyezi jelentőségét. Az általa teremtett iskola nemhogy nem tűnt el, hanem igen gazdag változatokban él tovább, a vizuális antropológia gyakorlata és elmélete is ezt tanúsítja. Továbbá a „film igazságáról” feltett kérdései nem azért találtak megfelelő visszhangra az új hullámos alkotóknál (különösképpen Jean-Luc Godard-nál), mert hasonló feltevésekből indultak ki, inkább azért, mert egyazon társadalmi valóság változásainak közvetítését kísérelték meg egy átalakulóban lévő tudományos/kulturális közegben.

Kovács András Bálint forma- és eszmétörténeti megközelítésében ez a fajta kölcsönhatás és gondolati párhuzam markánsabban kirajzolódik. Rendszerében a cinéma vérité – mint stílus – a klasszikus expresszív stílusról a modern művészfilmből való átmenetben a naturalista forma egyik legfontosabb eredője volt. Jean Rouch önreflexív, direkt stílusa a szociológiailag definiált valóság megteremtéséhez, Godard alkalmazásában (pályájának korai szakaszában) ugyanez a filozófiailag definiált valóság létrehozásához vezetett, olvashatjuk Kovács elemzésében.

A cinéma vérité alapvetően antropológiai megközelítésből született, amely a film témájának tudati világára koncentrált. Bár szigorú formájában visszaszorította a szerző szubjektivitását (ami Rossellini Jean Rouch elleni kritikájának alapja volt), mégis a forma itt sokkal személyesebb és szubjektívabb lehet, mint a neorealizmus esetében. A cinéma vérité történetek kontextusa, egyéni kommunikatív viszonya saját környezetéhez, amelybe bele van komponálva a filmezés helyzetének tudata. Ennek az első következménye, hogy a cinéma vérité figurái egyedi személyek és nem szociális típusok, másodszor állandó interakció van a szereplők és a szerző között. A cinéma véritében a szerző és a téma közötti állandó kommunikáció a szerző jelenlétét központi elemmé teszi a filmben, ami miatt a cinéma véritét igazi modernista formának tekinthetjük (Kovács 2008: 191).

Kovács András Bálint formatörténeti elemzésében tehát a cinéma vérité olyan stílus, amelyben a szereplő és a társadalmi vagy történelmi háttér szétválása (mint a modernizmus kezdetének egyik legfontosabb ismérve) a forma része. Ez a modern film irányzatainak stílus-történeti taxonómiájában kétségtől termékeny megközelítés azonban homályban hagy olyan korántsem elhanyagolható tudománytörténeti tényeket, amelyek az etnográfia hitelességi krízise felől érthetőek meg.

Létezik olyan, bár nem magyar nyelvű értelmezése, elhelyezése Rouch műveinek, amely sokkal közelebb áll azon kulturológiai megközelítésekhez, amelyek a poétikai és politikai elválaszthatatlansága (James Clifford) mellett érvelnek. Gilles Deleuze monumentális, „diszciplínárisan kétértelmű” (Kovács András Bálint) műve, *A mozgás-kép (Film 1.)* és *Az idő-kép (Film 2.)* szándéka szerint nem filmelmélet és nem filmtörténet:

[...] hanem annak megértése, hogy az értelmezés esztétikai, filozófiai és tudományos módozatai hogyan konvergálnak a világ elképzelése és leképzelése céljából létrejött kulturális stratégiákban (Rodowick 1997, idézi Kovács 1997: 44).

Kovács András Bálint a *Metropolis* folyóirat Gilles Deleuze filmelméleti műveinek szentelt tematikus számában a filmtörténetírás felől közelíti meg műveit. Kifejti, amire a fenti Rodowick-idézet is utal: Deleuze sajátos kiinduláspontjában, amely a képet és narrációt, a képet és időt nem egymástól elszakítva szemléli, implicit történeti logika rejlik,

[...] amely a filmforma szerves átalakulásait nem egyszerűen divatok, stílusok, technikák, esetleg különböző „világnézetek” váltakozásának tekinti, hanem a vizuális gondolkodás belső folyamatának, amely nemcsak történetekre és nemcsak képekre, hanem mindig ezekre együtt vonatkozik (Kovács 1997: 49, kiemelés: P. A.).

Úgy gondolom, Deleuze Rouch-képe épp azért tér el és emelkedik ki a klasszikusnak tekinthető filmtörténeti munkák elemzései közül, mert műve nem illeszthető a hagyományos filmelméleti iskolákba (Kovács több helyen utal erre, sokatmondó az a tény is, hogy Christian Metz nem kívánt vitatkozni állításaival). Ebben az értelemben egyértelműen párhuzamba állítható Jean Rouchsal: ugyanúgy, ahogyan Deleuze a filmelméletet és -történetet használta az őt érdeklő filozófiai problémák tárgyalásához, az etnográfus filmes a kameráját és annak sajátos alkalmazását, a szereplőkkel való interakciót és a szerepekre irányuló kérdések vizuális megjelenítését *eszköznek tekintette az etnográfia tudománya (és nemcsak a filmkészítés) hitelességi krízisének vizsgálatához és dokumentálásához.*

Az etnográfia tudományában létrejövő új diszkurzustípusok (nem kis mértékben a gyarmatbirodalmak felbomlásának köszönhetően) hasonló kérdésfeltevések nyomán formálódtak, mint a dokumentumfilm új formái. James Clifford „részleges igazság” fogalma, amelynek történetiségében a hatvanas évek számít fordulópontnak, a leírás konvencióinak bizonytalanná válásán alapszik (Clifford 1998: 507). Deleuze *Az idő-kép (Film 2.)* első, „A mozgás-képen túl” című fejezetében utal arra, milyen szerepet töltött be Rouch a modern film ötvenes éveiben zajló alakulásában:

A kamerát nem a szubjektív és objektív, a valóságos és a képzelt egyszerű megkülönböztetése, hanem – ellenkezőleg – ezek megkülönböztethetlensége ruházza fel funkciók gazdag együttesével, és hozza magával a képkivágot és az átkomponálás új koncepcióját. Beteljesül Hitchcock megérzése: a tudatkamera, amit nem azok a mozgások határoznak meg, amelyeket követni vagy

végrehajtani képes, hanem olyan mentális viszonyok, amelyekbe képes belépni. Ez a kamera kérdezővé, válaszolóvá, ellentmondóvá, provokálóvá, teoretizálóvá, feltételezővé, kísérletezővé válik, a logikai kapcsolatok nyitott listája szerint („vagy”, „tehát”, „ha”, „mivel”, „tényleg”, „jól-lehet”...), vagy egyfajta cinéma vérité gondolati funkciói szerint, ami – ahogy Rouch mondja – inkább a film igazságát jelenti (Deleuze 2008: 32).

Ez a hosszabb gondolatmenetből kiragadott rész Rouchnak azon elgondolásait világítja meg, amelyekkel a filmkészítésről (és a kultúrák kutatásáról) alkotott pozitivisták elképzelésekkel szállt szembe. Az az általános érdeklődés, amely a hatvanas években James Clifford szerint a kulturális reprezentáció diskurzusainak sajátosságaival kapcsolatban megnyilvánult: „Ki beszél? Ki ír? Mikor és hol? Kivel és kinek? Milyen intézményes és történeti kényszerek alatt?” (Clifford 1998: 507), feltételezhetjük, Rouch arra készítette, hogy a film eszközt használja a kutatásban. Ezért fontos számunkra Deleuze megfogalmazása, amikor a cinéma vérité gondolati funkcióiról, és nem stílusáról ír. A gondolatmenet folytatásaként idézett Michelangelo Antonioni szavait a neorealizmustól való elrugaszkodásról és a modern film felé tett lépésekről, „a szereplőket belülről emésztő idő” megfilmesítéséről, akár Rouch is mondhatta volna.

„Most, hogy elimináltuk a bicikli problémáját (képletesen beszélek, próbáljanak meg a szavaim mögé látni), fontos annak meglátása, hogy mi van annak az embernek a fejében és szívében, akinek ellopták a biciklijét, miként alkalmazkodott, mi maradt meg benne a háborúban és azt követően szerzett élményeiből, mindabból, ami országunkban történt” – olvashatjuk a szerkesztői lábjegyzetben a pontos idézetet (Deleuze 2008: 32). Clifford leszögezi, hogy az ötvenes években készült terepmunka-leírások alaposan felborították a szubjektív/objektív egyensúlyt. Kiugró példaként említ egy Elenore Smith Bowen nevű szerzőt, aki álneven, novellaként volt kényszerű megjelentetni írásait (Clifford 1998: 509).

Rouch más utat választott: a film médiuma jelentette számára azt az eszközt, amellyel a fikciót és a valóságot új diskurzív sajátosságokkal láthatja el. Deleuze *Az idő-kép* talán leghangsúlyosabb, „A hamisság hatalma” című fejezetében tér vissza hosszabban Rouch műveéhez, párhuzamot vonva egy Magyarországon kevésbé ismert kanadai szerző, Pierre Perrault alkotásaival.

Elképzelhető, hogy Roucht éppen a rítusok kutatása³ érzékenyítette annak az átmeneti állapotnak a megragadására, amelyet Deleuze az „idő-kép” létrehozásánál kulcsfontosságúnak ítél:

A film dolga, hogy megragadja ezt a jelen levő képpel együtt élő múltat és jövőt. [...] Ez nagyon bonyolult dolog: mert nem elég megszüntetni a fikciót a nyers valóság javára, hiszen az még inkább a múltó jelenekhez vezet vissza minket. Ellenkezőleg, bizonyos határ felé kell tartanunk, be kell vinnünk azt a határt, ami elválasztja a film előttit a filmet követőtől, a szereplőkben azt a hatást kell megragadni, amit ők maguk át-átlépnek, hogy belépjenek a filmbe, majd kilépjenek belőle, hogy úgy lépjenek be a fikcióba, mint valami jelenbe, ami sem az őt megelőző ettől, sem az őt követő utántól nem válik el (Rouch, Perrault). Látni fogjuk, hogy pontosan ez a cinéma vérité vagy a direkt filmezés célja: nem a képtől függetlenül létező valósághoz akar eljutni, hanem az előttest és az utánt akarja megragadni a képpel való együttélésében, elválaszthatatlanságában (Deleuze 2008: 50).

3 Jean Rouch: *Bolond gazdák* (1955).

Épp ezért a Rouch rendkívül egyszerű megfogalmazásában a „kreatív mozzanattá váló túrhetetlen rendetlenség”, a kamera, nem csak a tollat és füzetet, írógépet felváltó új (immár megfelelő fejlettségű, mozgékony) technikai eszköz, hanem az antropológiai terepmunkát és annak rögzítését gyökeresen megváltoztató médium, amelynek használata az ötvenes-hatvanas években zajló politikai, társadalmi változások hatására szükségszerűen kiegészült önreflexióval.

A másik (politikailag átítotott) kulcsfogalom, amelyet Deleuze Rouch filmjeivel kapcsolatban használ, a „szabad függő beszéd”. Ezzel írja le azt a (kutatói, filmkészítői) hatalmi pozíció tudatos megingatására irányuló törekvést, amely az etnográfiai fikció és dokumentum viszonyának elemzésében tetten érhető. Az „önmaga elbeszélése” érdekében szereplőit „megszólatató” szerző rátalál a „tisztta mesefunkcióra”, miközben „kiszabadítja a fikciót az azt átható valóságmodellből”.

Ami a fikcióval szemben áll, az nem a valóság, nem az igazság, amely mindig az uraké, a gyarmatosítóké, hanem a szegények mesefunkciója, amennyiben hatalmat ad a hamisnak, amely emlékeztet, legendát, szörnyet csinál belőle. [...] A filmnek nem a valóságos vagy fiktív szereplő identitását kell megragadnia objektív és szubjektív vonásain keresztül. Hanem a valóságos szereplő változását, amikor ő maga kezd el fikciót teremteni: „fantáziálni”, amikor rajtakapható a „legendakészítés” bűnén, és így hozzájárul népének kitalálásához. A szereplő nem választható el egy előttől és utántól, hanem ezeket az egyik állapotból a másikba vezető út során egyesíti. Ő maga válik másikká, amikor mesélni kezd anélkül, hogy valaha is fiktívvé válna. A filmkészítő pedig a maga részéről akkor válik a másikká, amikor ily módon valóságos alakokat „iktat közbe”, akik az ő fikcióit teljes egészében helyettesítik saját meséikkel. [...] Ekkor a filmet cinéma véritének nevezhetjük, annál is inkább, mivel lerombolt minden igazságmodellt, hogy igazságalkotóvá, igazságtermelővé válhasson: nem az igazság filmje lesz, hanem a film igazsága (Deleuze 2008: 181).

Talán nem tűnik vakmerő elrugaszkodásnak, de főleg nem terméketlen, ha Deleuze gondolatait párhuzamba állítjuk James Cliffordnak az etnográfiai írás egyik alműfaját, az önreflexív beszámolót jellemző, már idézett szövegének részletével:

Néhány reflexív beszámoló úgy igyekezett az adatközlők, illetve az etnográfus diszkurzusait pontosabban körülírni, hogy dialógusokat vagy személyek közötti narratív konfliktusokat beszélt el. Ezek a párbeszédű fikciók a „kulturális” szöveget (egy rítust, egy intézményt, egy élet-történetet vagy a tipikus viselkedés bármiféle leírható és értelmezhető egységét) egy olyan elbeszélő alanyba fordították át, aki lát, de ugyanakkor látható is, aki minden elől kisiklik, vitázik és visszabeszél. Az *etnográfia*nak ebben a *felfogásában valamely beszámoló tényleges jelöltje nem a reprezentált „világ”, hanem a diskurzus egy sajátos esete*. A dialogikus szövegtermelés alapelve azonban jóval túlmegegy a „tényleges” találkozásokról többé-kevésbé ügyes reprezentációján. Ez az eljárás a kulturális interpretációkat a kölcsönös kontextusok egész sorozatában helyezi el, miközben arra kényszeríti a szerzőt, találja meg a tárgyalt valóságok megjelenítésének azt a módját, amely ezeket a valóságokat multiszubjektívnek, hatalommal telítettnek (*power-laden*) és mással össze nem egyeztethetőnek (*incongruent*) mutatja. Ebben a felfogásban a „kultúra” mindig viszonylagos, a történetileg létező, hatalmi viszonyokba ágyazott szubjektumok közötti kommunikációs folyamatok „felírata” (*inscription*) (Clifford 1998: 510–511).

Jean Rouch filmigazsága (amelynek értelmezéséhez a clifford-i kultúra-felfogás és a deleuze-i elemzések visznek megfelelő közelségbe) véleményem szerint épp egy olyan új dimenzió, amely a lehetőségét igazolja, amely a dokumentumfilmzés megközelítéseit kitérít, egyszerre teszi relevánssá a filmelmélet (azaz a dokumentumfilm teóriáinak) és az etnográfia tudományának kultúraelméleti szempontjait.

Munkásságának (az ötvenes évek végétől a hatvanas évek végéig terjedő) korszaka, amely a modern film formanyelvére a legnagyobb hatást gyakorolta, és nagyrészt az etnográfia hitelességi krízisében eredeztethető, kiemeli a filmkészítésnek nemcsak mint kulturális, hanem mint gondolati funkciónak a szerepét. Életművének kutatása, újraértelmezése (amint a válogatásban szereplő írások is bizonyítják) több síkon zajlik, az interdiszciplinaritás jegyében újraformálja tárgyát. Az általa képviselt „köztesség” jóval gazdagabbá válik, mint ami a mára már szinte közhelyes tudós etnográfusi/filmkészítői helyzet diszkurzív pozícióinak leírásából, értelmezéséből kiderülhet.⁴

A tudomány irodalmi fordulata és a vizuális antropológia

A vizuális antropológia hetvenes években tapasztalható elterjedése és a szaporodó gyakorlati (kifejezetten technikai) kérdések megválaszolására tett kísérletek mellett egyre erősödő teoretizálódás párhuzamosan zajlott a tudomány irodalmi fordulatával. Ekkor még nem jelent meg egy olyan programadó kötet sem, amely „kultúrák filmezése” címmel összefoglalta volna a különböző problémákat, mivel a diszkurzust eleinte az antropológiai terepmunkát kísérő, „jegyzetelésre alkalmas” audiovizuális technika használatából eredő kérdések uralták. A sokáig a vizuális antropológia „bibliájaként” számon tartott *Principles of Visual Anthropology* (Hockings 1975) is leginkább ezek körül forog. Ezek az írások magyar nyelven nem váltak elérhetővé. Két, hasonlóképpen fontos kötetről egy kiváló összefoglaló jelent meg Heltai Gyöngyi tollából. A 2002-es Dialéktus Fesztivál katalógusában adta közre ezt az írást, olyan vizuális antropológiai szövegekkel (egy kerekasztal-beszélgetéssel, tanulmányokkal) együtt, amelyek kiválóan dokumentálták a hazai tudományos gondolkodás akkori állapotát. Hasonlóan a Hockings-tanulmánykötethez, bár közel harminc év eltéréssel, nálunk ekkor inkább a gyakorlati problémák voltak hangsúlyosak (Dialéktus 2002).

A fentebb említett tanulmány azonban („Néhány jellemző tendencia a kortárs vizuális antropológiai gondolkodásban”) két olyan kötet részletesebb ismertetésére vállalkozik, amelyek 1992-ben jelentek meg (Crawford és Turton 1992; Crawford és Simonsen 1992), és már nem a „Hockings-bibliára jellemző, megingathatatlan, pozitívista küldetéstudat hatja át” őket (Heltai 2002:89).⁵ A vizuális antropológiai konferenciákon elhangzott előadásokból szerkesztett két kötet a mai napig releváns kérdéseket vet fel, és amint Heltai megjegyzi,

4 Érdekesként mindenképp meg kell említenünk, hogy Jean Rouch a fenti *Filmvilág*-interjú készülésekor, magyarországi látogatása során, szokatlan, ám jelképesen értelmezhető „nyomokat” hagyott maga után. Füredi Zoltán, kultúrantropológus, filmrendező akkor készítette *Villanegyed* című filmjét hajléktalan telekszomszédjairól. Rouch, miután megnézte, az *Idegenek a kertemben* címet javasolta (Füredi 2004: 94). Végül az eredeti maradt, ám a cím egy kiváló projektben, egy migrációval foglalkozó dokumentumfilm-gyűjtemény létrehozásával és terjesztésével kelt életre (<http://idegenekakertemben.hu>).

5 Heltai Gyöngyi két olyan szerzőt hoz fel „ellenpéldaként”, akik a kötetben a közelmúltban hangsúlyossá váló szakmai és etikai dilemmákat foglalmaztak meg: Jean Rouch és David MacDougall. Az elismert antropológus, filmrendező „A megfigyelő filmen túl” című tanulmánya magyar nyelven a 2004-es Dialéktus Fesztivál katalógusában jelent meg (Dialéktus 2004: 61–74). Egyik fontos gondolatát Heltai Gyöngyi sikeresebb fordításában idézem: „Ha a filmkészítő a filmezetteket nem engedi »belelátni« a filmbe, azzal tulajdonképpen önmagát zárja el a filmezettek elől, hisz világos, hogy köztük lévén a filmezés a legfontosabb tevékenység. Önnön emberi természete egy részének megtagadásával a filmezettek emberi természetének egy részét is megtagadja. Így, ha nem is személyes viselkedésével, de munkamódszerének következményeként jótétehetetlenül az antropológia gyarmati eredetét erősíti” (Heltai 2002: 90).

„a tudományág közelmúltban lezajlott irodalmi fordulatát használja elméleti és hivatkozási alapul az etnográfiai film újraértékeléséhez és részbeni rehabilitálásához”. A kötetcímek jól jelzik a kijelölt hangsúlyokat: a *Film as Ethnography* tanulmányai az antropológiai kutatások írásos, illetve mozgóképes rögzítési formái közötti különbségeket elemzik elsősorban: és sürgetik a különféle reprezentációs formák kulturális értelmezéseire a megfelelő tudományos keretek kidolgozását, a kulturális antropológia kritikai megközelítésében felvetett etikai, szakmai kérdések megfogalmazását. Mintha ebbe az irányba tennének lépéseket a másik kötet szerzői: az *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions* már az irodalmi fordulatból kiindulva a létrehozott művek konstrukciós természetére fókuszálnak, több síkon is megkísérlik a filmesek és filmezettek közötti találkozások folyamatainak elemzését.

Vizuális antropológia, dokumentumfilmzés és filmelmélet

Az alábbi válogatást olyan hajtásnak is felfoghatjuk, mint amely ezen kötetek kérdésfeltevésai által létrehozott termékeny táptalajban gyökerezik. Az eredmény leginkább egy hibrid növényhez hasonlít, hiszen sem a szerzők által alkalmazott megközelítések, sem az elemzések tárgyai nem tekinthetők egységesnek. Ezt a véleményem szerint vállalható hibriditást az indokolja, hogy meglehetősen egymástól távol eső pontokra akartam eljutni a különböző, ám érintkező tudományterületeken. Az így összeállított lapszám tehát *nem feltérképezi* az adott problémakört (a kortárs vizuális antropológia és a dokumentumfilm-elméletek által felvetett kérdéseket nem is kísérli meg rendszerezni a tanulmányok kiválasztásával), hanem segítséget nyújt olyan kapcsolatok felleléséhez, amelyek a hasonló tárgyú, rendkívül szegényes magyar szakirodalomban csak hiányként léteznek. Ily módon a mozgó valóságképek elemzésénél, értelmezésénél és az alkalmazott módszerek oktatásánál inkább inspiráció forrásaként szolgál olyan kulturális megközelítések alkalmazására, amelyek merőben új diszkurzív pozíciókat jelölhetnek ki.

Könczey Csilla antropológus (igaz, feltételes módban) hasonló elképzelést fogalmaz meg annak a vázlatos történeti áttekintésnek a végén, amelyben a reflexív filmkészítési módokat jellemzi:

A reflexív filmkészítés alternatíva marad a dokumentumfilm számára. Hatása azonban sokkal erőteljesebb lehet a filmek befogadására nézve, amennyiben sikerül hozzájárulnia egy kritikai szemléletmód kialakulásához. Miért ne létezne egy reflexív (dokumentum)filmnézési mód, amit akár oktatni is lehet, és aminek az alkalmazásával a nézők nem egyszerű fogyasztóként nézik a képeket, hanem megpróbálnak mögéjük nézni (Könczey 2005).

Ez a válogatás is ennek a reflexív befogadási módnak az elsajátításához visz közelebb. A cliffordi felfogásban értelmezett kultúrák filmzésének produktumait olyan módon teszik értelmezhetővé, hogy azok a „politikai és poétikai” kettős értelmezési keretében elérhetővé tegyék filmigazságaikat.

Az itt következő tanulmányok közül az első három történeti megközelítésű, ám a válogatásban betöltött szerepük szerint kritikai szempontú historiográfiai jellegük válik hangsúlyossá.

Alison Griffiths írása („A korai etnográfiai film hagyatéka”) ugyanis egy kiváló történeti monográfia összegző fejezete (Griffiths 2002). A szerző a kötetben az etnográfia fiatal tudományágát a századelő vizuális kultúrájában helyezi el, a kultúra egyéb területeivel való köl-

csönhatásában világítja meg szemléleti és módszertani sajátosságait (amelyek természetesen a vizualitáshoz fűződő ellentmondásos viszonyát is meghatározták). Az interdiszciplináris megközelítés érdekessége, hogy Griffiths egy végtelenül alapos kutatómunka eredményeként nem csak bemutatja a Másság vizuális reprezentációjában a tudomány és a populáris kultúra egymásra hatását, hanem azokat a kulturális tereket (múzeumi kiállítások, világvásárok) is feltérképezi, amelyeknek a látogatása az egyszerre okítani és szórakoztatni vágyó korai etnográfiai film nézésével mutat rokonságot. Walter Benjamin *flaneur*-je helyett a *badaud* tekintetét ruhazza a kíváncsiskodó nézőkre. A válogatásunkban közölt konklúzió egyfajta kitekintés, amely azért érdekes számunkra, mert új fényben világítja meg a vizuális antropológia megújítóinak szerepét azzal, hogy az általuk elkezdett útkeresésekben a jelenkor reprezentációs politikái által felvetett kérdésekre adott válaszokat véli megtalálni. Rámutat továbbá azokra az emlékezet- és identitáspolitikai változásokra, amelyek következtében az ősetnográf filmek és fotók újrafelhasználása új, kritikai értelmezési keretben zajlik. Bár az általa példaként felhozott alkotók és műveik Magyarországon szinte kivétel nélkül ismeretlenek,⁶ a világos elemzések, a létrehozásuk kulturális olvasatú folyamatelmzései tanulságosak és módszertanilag követendőek lehetnek.

A következő két tanulmány ugyanabban a kötetben jelent meg 2007-ben. Ez a gyűjtemény Jean Rouch gazdag életművéről az eddig megjelent művek között is a legalaposabb áttekintést nyújtja, ám annál sokkal többet: új megvilágításba helyezi annak darabjait.

Steven Ungar az *En, a néger* című filmjének kritikai szemléletű értelmezése nem napjaink szellemi irányzatainak utólagos visszavetítése, hanem a korabeli fogadtatás tényszerű, mégis radikálisan új súlypontokat kereső ismertetése a posztkolonialitás elméletrendszerének fényében. Steven fontos filmtörténeti tényekkel kiegészített elemzése oly módon tárja fel a korszak társadalmi, politikai változásait, hogy a filmkészítői felfogásokban és gyakorlatokban egy szinte feloldhatatlannak tűnő ellentmondás ismerhető fel: a reprezentációs politikák megvalósítása és azok metsző kritikája gyakran egyazon alkotói törekvés részeként létezik.

Ezt a problémakört egészíti ki Ian Christie, aki ennek a válogatásnak az alapproblémáit is érintő kérdéseket tesz fel. Rövid filmtörténeti és filmhistoriográfiai bevezetőjében az egzotikus/primitív/archaikus különböző, ám helyenként mégis egybecsomódozó fogalmainak a modern művészetek és a film születésében betöltött szerepére is kitér. Minderre azért van szüksége, hogy világossá tegye az elemzés tárgyai között filmtörténetileg ismert és még felfedezésre váró kapcsolatokat. Jean Rouch, Chris Marker és Raul Ruiz műveiben Christie azt a dokumentumfilmmezéssel szemben táplált egészséges és termékeny szkepticizmust véli felfedezni, amely az eltérő képzettséggel, filmes indíttatással bíró szerzőknél egy töről fakad. A filmezésben rejlő hatalmi viszonyrendszerre való tudatos reflexiók közvetítésére mindhárom alkotó keresi a megfelelő formanyelvi megoldásokat, ez a kutatói attitűd pedig az eltérő kulturális sajátosságok vizsgálatának lényegi ellentmondásaira mutat rá.

Ella Shohat és Robert Stam szerzőpáros tanulmánya talán „a legvadabb hajtása” a hibrid növényhez hasonlított válogatásnak. Nem kötődik szorosan sem a vizuális antropológiai, sem a dokumentumfilm-elméleti szövegekhez. Mégis, ha figyelmesen olvassuk, felfedezhetjük benne ezeknek a gondolati rendszereknek, de még erőteljesebben a velük párbeszédben

6 A közölt tanulmányokban szereplő filmpéldák között nagyon kevés olyan szerepel, amelyet láthatott a magyar közönség. A filmek egy része azonban az internetnek köszönhetően elérhető, és remélhetőleg az olvasókat az elemzések ösztönzik majd megtekintésükre.

álló kritikai elméleteknek a hatását. A kötet, amelyben ez az írás szerepelt (Shohat-Stam [1994] 2008), első megjelenése óta számos kiadást ért meg, mivel kiválóan rendszerezi azokat az alapfogalmakat, amelyek a multikulturalizmus és a média kapcsolatának elemzésében használatosak.⁷ Bár a hivatkozott filmpéldák jószerivel ismeretlenek a magyar olvasók számára, a világos értelmezések alapján mégis jól használhatóak a poétikai és politikai elválaszthatatlanságát evidenciának tekintő, a reprezentáció és identitás összefüggéseit boncolgató elemzésekben.

A következő két tanulmány egyazon kötet részeként is megjelent (Renov 1997), bár *A jelentése* összegző keresése először a szerző önálló tanulmánygyűjteményében látott napvilágot (Trinh T. Minh-ha 1991). Ez a kiváló munka legalább annyira különbözik stílusában, megközelítésében az akadémiai szövegektől, mint amennyire a filmkészítő, feminista teoretikus Minh-ha experimentális alkotásai⁸ a korszak antropológiai filmjeitől. A tanulmány újraközlése is jelzi fontosságát. Megítélésem szerint az teszi kivételessé, hogy miközben a reflexív filmezés irányzatának (Bill Nichols⁹) egyik legfontosabb képviselője saját módszerének elméleti alapjait vizsgálja, a tudásról alkotott „nyugati” felfogás erőteljes, posztkolonialista kritikáját fogalmazza meg.

A másik írás a Renov-kötetnek a záró, egyben az egyik leghangsúlyosabb tanulmánya. A kiváló dokumentumfilm-teoretikus nemcsak a megelőző gondolatmenetek eredményeire válaszol vagy kérdez rá, hanem mintha a saját, a fentebb említett, etnográfiai filmelméleti gyűjteményben (Crawford és Simonsen 1992) megjelent szövegének („The Ethnographer’s Tale”) alapvetéseit gondolná tovább. Itt a következő lehetséges utat jelöli ki az antropológiai film számára: „testről testre közvetített tapasztalatpolitika és ismeretelmélet... az etnográfiai film jobban reagálhat egyfajta megidézésre törekvésre, mint az ábrázolásra törekvésre” (Nichols 1992: 60 idézi Heltai 2002: 110). Az itt közölt tanulmány kérdésfeltevései, amelyek – az előző írások alapján már ismerősnek számító és hasonló forrásból eredő – szkepticizmust tükröznek, az episztemológiai és reprezentációs politikák körüli változásokra reflektálnak. A szerző ebben az értelmezési keretben igyekszik elhelyezni a kortárs dokumentumfilmezés fontos, többnyire diaszpórában vagy valamilyen egyéb marginalizált helyzetben élő alkotóinak törekvéseit (köztük Raoul Ruiz, Trinh T. Minh-ha műveit). A szubjektivitás felerősítésére szolgáló poétikai eszközök ezekben a filmekben politikai fegyverekké válnak, a tudás birtoklásából eredő hatalmi pozíció megkérdőjelezése egy deklaráltan személyes filmművészítői álláspont felfedésével, egyben a hagyományos befogadói viszonyok aláásásával, a testtapasztalat megidezésére szolgáló reflexivitás által történik.

7 Magyar nyelven a kötet egy másik tanulmánya jelent meg a *Metropolis* című folyóiratban: *A filmművészet Babel után*. Fordította Kis Anna. *Metropolis* 2005/2: 92–113, valamint a kötet „Tropes of Empire” című fejezetének egy korábbi változata ugyanebben a számban: Ella Shohat: Nemiség és kultúra a Birodalomban. A filmművészet feminista etnográfiája felé. Fordította Varró Attila. *Metropolis* 2005/2: 28–57.

8 Magyarországon a közelmúltban került bemutatásra a DocuArt Moziban szervezett ELTE-kurzusként és filmklubként működő Romakép Műhelyben Trinh T. Minh-ha ma már klasszikusnak számító filmje, az 1982-ben Szenegálban forgatott *Reassamblage* (2012. február 22.).

9 Bill Nichols dokumentumfilm-elméleti munkájában kísérletet tesz a különféle módszerek, megközelítések rendszerezésére. Itt Trinh T. Minh-ha munkáját a „reflexív” ábrázolásmóddal élő művek közé sorolja, amelynek középpontjában a néző és az alkotó közötti interakció áll (Nichols 2009 [2001]: 34). Egy másik megközelítésben, Peter Ian Crawford az etnográfiai filmek anyagkezelési módjainak elemzésénél Trinh T. Minh-ha dekonstruktív eljárását a legmagasabbra értékelt, megidéző (*evocative*) anyag-feldolgozási módra hozza példaként (Crawford és Turton 1992:79).

Az érzéki tapasztalatok képi közvetítésének vizsgálata képezi Laura U. Marks fontos filmelméleti munkájának vázát (Marks 2000). Az elemzési korpuszt azonban az ún. interkulturális mozi darabjai alkotják, tehát többnyire harmadik világbeli, diaszpórában élő alkotók film- és videomunkái. A mozgókép korporeális természetének ezeknél az alkotóknál az emlékezésben lesz kitüntetett szerepe, azoknak az élményeknek, tudásoknak a közvetítésében, amelyek a kultúrák közötti mozgás reprezentációiban hiányként léteznek. A kultúrtörténetileg, politikailag eltagadott emlékek felidézése a Marks által „kulturális sensoriumnak” nevezett mozgóképen és az alkalmazott formanyelvi eszközök elemzése nemcsak a periférikus helyzetben lévő, független alkotók műveinek emancipációját segíti elő, hanem felhívja a figyelmet a filmnek azon sajátosságaira, amelyek a médium kialakulása idején is foglalkoztatták a teoretikusokat: a kultúrák fizikai megtestesülésének mágikus erejére. (Nem véletlenül idézi a deleuze-iánus Marks oly sok esetben Walter Benjamin és Balázs Béla írásait.)

Ez a tanulmány bizonyos tekintetben keretet képez Alison Griffiths írásával: nem csak azért, mert a századelő fontos elméleti irányzataihoz nyúl vissza, hanem azért is, mert az antropológia történetében kitüntetett szerepet játszó vizualitás történeti elemzéséhez általa rajzolódik ki egy ív, amely mentén felfűzhető számos, a késő modernitás mozgókép-környezetében fogant gondolat, elemzés. Az interdiszciplináris megközelítést alkalmazó filmelméleti munka – hasonlóan a válogatás többi írásához – termékeny hatást fejthet ki mindazok gondolkodására, akik a földrajzi vagy a társadalmi távolság reprezentációjával és annak politikáival foglalkoznak.

Hivatkozot irodalom

- Bikácsy Gergely (1992): *Bolond Pierrot moziba megy*. Budapest: Héttorony.
- Brink, Joram ten (szerk.) (2007): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*, London, New York: Wallflower Press.
- Crawford, Peter Ian és Jan Simonsen (szerk.) (1992): *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*. Aarhus: Intervention.
- Crawford, Peter Ian és David Turton (szerk.) (1992): *Film as Ethnography*. Manchester: Manchester University Press.
- Deleuze, Gilles (2000): *Mozi 1. A mozgás-kép*. Budapest: Osiris.
- Deleuze, Gilles (2008): *Az idő-kép. Film 2*. Budapest: Új Palatinus.
- Dialéktus (2002): *Filmkatalógus és vizuális antropológiai írások*. Füredi Zoltán, Gergely István és Komlósi Orsolya (szerk.). Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.
- Dialéktus (2004): *A valóság filmjei. Tanulmányok az antropológiai filmről és filmkatalógus*. Budapest: Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány.
- Fáber András (1996): Szélmalmok Afrikában. Beszélgetés Jean Rouchsal. *Filmvilág* 39(7): 8–11. Interneten: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=95.
- Füredi Zoltán (2004): Idegenek a kertemben. Néprajzi, antropológiai filmek Magyarországon. *Metropolis* 8(2): 94–107. Interneten: <http://metropolis.org.hu/?aid=90&pid=16>.
- Griffiths, Alison (2002): *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn-of-the-century Visual Culture*. New York: Columbia University Press.
- Hockings, Paul (szerk.) (1975): *Principles of Visual Anthropology*. Hága, Párizs: Mouton de Gruyter.
- Könczei Csilla (2005): Reflexivitás a dokumentumfilmben. *Filmtett* (55). Interneten: <http://www.filmtett.ro/cikk/2497/reflexivitas-a-dokumentumfilmben>.
- Kovács András Bálint (1985): Az etnográfus filmrendező. Jean Rouch. *Filmvilág* 28(7): 38–43. Interneten: http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=6073.
- Kovács András Bálint (1997): A gondolat filmje. A deleuze-i filmelmélet filmtörténeti szempontból. *Metropolis* 1(2): 44–52.
- Kovács András Bálint (2008): *A modern film irányzatai*. Budapest: Palatinus.

- Marks, Laura U. (2000): *The Skin of the Film- Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham, London: Duke University Press.
- Nichols, Bill (2009 [2001]): A dokumentumfilm típusai. *Metropolis* 13(4): 20-41.
- Renov, Michael (szerk.) (1993): *Theorizing Documentary*. London, New York: Routledge.
- Rodowick, David N. (1997): A film rövid története. *Metropolis* 1(2): 34-43.
- Shohat, Ella és Robert Stam (2008 [1994]): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London, New York: Routledge.
- Trinh T. Minh-ha (1991): *When the Moon Waxes Red – Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge.